
CONTENTS/INHALT

Preface/Vorwort	III
I.	1
II. Andante	49
Interlude	60
III. Con moto	61

© 1946 Associated Music Publishers, Inc., New York
© assigned 1946 to B. Schott's Söhne, Mainz, and Schott & Co Ltd, London
© renewed 1974 B. Schott's Söhne, Mainz, and Schott & Co Ltd, London

Reprinted by permission of B. Schott's Söhne
Mainz · London · New York · Tokyo

Preface © 1984 Ernst Eulenburg & Co GmbH

All rights reserved.
No part of this publication may be reproduced, stored in a retrieval system,
or transmitted in any form or by any means,
electronic, mechanical, photocopying, recording or otherwise,
without the prior written permission of the publisher:

Ernst Eulenburg Ltd
48 Great Marlborough Street
London W1V 2BN

PREFACE/VORWORT

The genesis of the *Symphony in Three Movements* shows a similarity in origins with the ballet *Petrushka*, namely that Stravinsky, in 1910, after finishing the *Firebird*, had in mind an orchestral work in which the piano would play a dominant role – a 'sort of *Konzertstück*'.¹ Alexander Tansman reports that in 1942 Stravinsky had played him some music which later appeared in the first movement of the *Symphony in Three Movements* and which seemed at that time to be a 'symphonic work with a *concertante* part for the piano'.² Stravinsky confirms this: 'I thought of the work then as a concerto for orchestra.'³

A year later, in 1943, the poet and dramatist Franz Werfel approached Stravinsky for the music to his film *The Song of Bernadette*. And although Stravinsky contributed to the (never-completed) film project the music for the scene 'Apparition of the Virgin' (with solo harp), the unsatisfactory business and artistic arrangements forced him in the end to refuse. He used the material for the second movement of the Symphony.

The third movement he composed in 1945 with the intention of amalgamating the existing material into a symphonic cycle. This was largely done by bringing together the piano and harp, which up until

¹ Stravinsky uses the German word 'Konzertstück', apparently following Carl Maria von Weber, in *An Autobiography*, London 1936, p. 31

² Alexandre Tansman, *Igor Stravinsky*, Paris 1948; see Eric Walter White, *Stravinsky. The Composer and his Works*, London 1979 (1966), p. 429

³ Igor Stravinsky and Robert Craft, *Expositions and Developments*, London 1962, p. 77

Die Entstehungsgeschichte der *Sinfonie in drei Sätzen* gleicht in ihren Anfängen der des Balletts *Petruschka*, als nämlich Stravinsky sich im Jahre 1910 nach Abschluß des *Feuervogels* mit dem Gedanken eines Orchesterwerks trug, in dem das Klavier eine herausragende Rolle spielen sollte – „einer Art *Konzertstück*“¹. Vom Jahr 1942 berichtet Alexandre Tansman, daß Stravinsky ihm eine Musik vorgespielt habe, die später im ersten Satz der *Sinfonie in drei Sätzen* erschien und die damals für ein „sinfonisches Werk mit konzertantem Klavierpart“ vorgesehen war². Stravinsky ergänzte, er habe zu dieser Zeit ein „Orchesterkonzert“ geplant³.

Ein Jahr später, 1943, suchte der Dichter und Dramatiker Franz Werfel, Stravinsky für die Musik zu seinem Film *The Song of Bernadette* zu gewinnen. Und obwohl Stravinsky zu dem (unvollendet geliebten) Filmprojekt die Musik zu der Szene *Erscheinung der Jungfrau* beisteuerte (mit Harfe als Soloinstrument) – die unbefriedigenden geschäftlichen und künstlerischen Konditionen zwangen ihn letztendlich zu einer Absage. Das vorliegende Material verwendete er für den zweiten Satz der Sinfonie.

Den dritten Satz komponierte er 1945 mit der Absicht, die bereits vorliegenden Materialien zu einem sinfonischen Zyklus zusammenzuschmieden. Dies geschah vor allem durch die Zusammenführung von

¹ Igor Stravinsky, *Mein Leben*, München 1958; auch in der *Chronique de ma vie*, Paris 1935, verwendet Stravinsky, offenbar in Anlehnung an Carl Maria von Weber, das deutsche Wort „Konzertstück“.

² Alexandre Tansman, *Igor Stravinsky*, Paris 1948

³ Igor Stravinsky/Robert Craft, *Expositions and Developments*, London 1962 S. 77

IV

that point had each appeared in only one movement: the piano in the first and the harp in the second. The 'symphonic' intention did not come off completely, leading Stravinsky to wonder, in his programme note to the work written in 1963, whether '[...] perhaps Three Symphonic Movements would be a more exact title [...].'⁴

The *Symphony in Three Movements* was first performed on 24 January 1946 in New York conducted by the composer. It was first published in 1946 by Associated Music Publishers, New York, and in the same year was taken over by Schott Verlag. The piece is dedicated to the New York Philharmonic Symphony Society.

The formal structure of the first movement derives from the changes between metronome marks of 160 and 80. The basic pulse of 80 is maintained throughout the whole movement.

	M.M.	Figure/Studierziffer	
A	♩ = 160	1- 38	} Exposition
B	♩ = 80	38- 88	
C	♩ = 160	88- 97	} Development and Recapitulation/ Durchführung und Reprise
D	♩ = 80	97-105	
E	♩ = 160	105-end/Ende	

The 147 bars that form A can be divided into nine sections, which are drawn together by means of contrast rather than through motivic-thematic or dialectical relationship as in the conventional symphonic procedure. Jazz episodes with the 'walking bass' typical of the time (from fig. 7) and sections which the composer

⁴ Igor Stravinsky and Robert Craft, *Dialogues and a Diary*, London 1968, p. 52

Klavier und Harfe, die bis dahin jeweils nur an einem Satz beteiligt waren: im ersten Satz das Klavier und im zweiten die Harfe. Die „sinfonische“ Absicht ging nicht vollständig auf, und so gab Stravinsky in seinen 1963 verfaßten Programmnotizen zum Werk zu bedenken, daß „Drei sinfonische Sätze“ möglicherweise der angemesseneren Titel sei.⁴

Die *Sinfonie in drei Sätzen* wurde am 24. Januar 1946 in New York unter Leitung des Komponisten uraufgeführt. Publiziert wurde sie 1946 erstmals von den Associated Music Publishers, New York; noch im selben Jahr wurde sie vom Schott-Verlag übernommen. Sie ist der New York Philharmonic Symphony Society gewidmet.

Der Formverlauf des ersten Satzes ergibt sich aus dem Wechsel der Metronomzahlen 160 und 80. Das Grundmetrum 80 bleibt den ganzen Satz hindurch gewahrt.

Die unter A aufgeführten 147 Takte lassen sich in neun Abschnitte gliedern, die durch die Mittel des Kontrasts und weniger durch die der motivisch-thematischen, gleichsam dialektischen Verwandtschaft wie in herkömmlichen sinfonischen Verfahrensweisen zusammengefügt sind. Jazzepisoden, mit dem zeittypischen „walking bass“ (ab

⁴ Igor Stravinsky/Robert Craft, *Dialogues and a Diary*, London 1968, S. 52

wanted 'to sound like a rumba' (from fig. 13) intermingle with Beethovenian and Brahmsian gestures⁶ to form a commencement to the movement which, as also parts of the final movement, have frequently been associated with passages from *The Rite of Spring*.⁷

The polarity of the first movement between the notes G and A^b relaxes in the second into a relatively stable harmony on D. This movement corresponds to the formal category of a three-part Da Capo Aria (ABA') with flute and harp as the main solo instruments, the latter being employed mostly in a linear fashion without the usual harp effects such as arpeggio and glissando.

	M.M.	Figure/Studierziffer
A	♩ = 76	112- after/nach 125
B	♩ = 92	after/nach 125-135
A'	♩ = 76	135-140

A seven-bar *Interlude*, built out of short cadences, leads directly into the final movement, the tempo changes of which once again provide the formal structure.

Ziffer 7), und Abschnitte, von denen der Komponist verlangte, daß sie „wie eine Rumba klingen“ sollen⁵ (ab Ziffer 13), vermischen sich mit Beethovenschem und Brahmsischem Gestus⁶ zu einem Satzkopf, der, wie auch Teile des letzten Satzes, vielfach mit Passagen aus *Le Sacre du Printemps* in Verbindung gebracht worden ist.⁷

Die Polarität des ersten Satzes um die Töne G und As weicht im zweiten einer relativ stabilen Harmonik um den Ton D. Dieser Satz entspricht dem Formtypus einer dreiteiligen Da-capo-Arie (A B A') mit Flöte und Harfe als den Haupt-Soloinstrumenten, wobei letztere meist linear, ohne die üblichen Harfeneffekte wie Arpeggio und Glissando, verwendet wird.

Ein sieben Takte umfassendes, aus kurzen Kadenz bestehendes *Interlude* leitet direkt in den Finalsatz über, aus dessen Tempowechseln sich abermals ein Formverlauf ergibt.

⁵ Orchestral rehearsal, Sinfonieorchester des Südwestfunks with the composer, May 1957

⁶ cf. Tansman, op. cit. and Roman Vlad, *Stravinsky*, London 1961, pp. 146-50; Stravinsky tells of just such a comparison: 'Someone has even compared the first movement of the "Eroica" [Beethoven's Third Symphony], bars 272-5, with the three chords following Fig. 173 in "Le Sacre", with Fig. 22 in "Renard", and with the same musical figure in the first movement of my "Symphony in Three Movements", bars 69-71.' (Igor Stravinsky and Robert Craft, *Memories and Commentaries*, London 1981, p. 23)

⁷ cf. Michail Druskin, *Igor Strawinsky. Persönlichkeit, Schaffen, Aspekte*, Leipzig 1976, pp. 16, 77, 152; Tansman, op. cit., pp. 263f.; Eric Walter White, op. cit., p. 435; Heinrich Strobel, 'Stravinskys "Symphony in three movements"', in *Melos*, vol. 15 (1948), pp. 271-6

⁵ Orchesterprobe des Komponisten mit dem Sinfonieorchester des Südwestfunks vom Mai 1954

⁶ vgl. Alexandre Tansman, a.a.O., und Roman Vlad, *Stravinsky*, London 1961, S. 146-50; auch Stravinsky überliefert einen solchen Vergleich, wenn er in seinen *Gesprächen mit Robert Craft*, Zürich 1961, schreibt: „Jemand hat sogar den ersten Satz der ‚Eroica‘ [der 3. Sinfonie von Beethoven], Takt 272-5, mit den drei Akkorden nach Ziff. 173 in ‚Le Sacre‘, mit Ziff. 22 in ‚Renard‘ und mit der gleichen Figur im ersten Satz der ‚Symphony in three movements‘ verglichen.“

⁷ vgl. Michail Druskin, *Igor Strawinsky. Persönlichkeit, Schaffen, Aspekte*, Leipzig 1976, S. 16, 77, 152; Alexandre Tansman, a.a.O., S. 263 f.; Eric Walter White, *Stravinsky. The composer and his Works*, London 1966, S. 396; Heinrich Strobel, *Stravinskys „Symphony in three movements“*, in: *Melos*, Jg. 15 (1948), S. 271-76

VI

	M.M.	Figure/Studierziffer
A	♩ = 108	142-148
B	♩ = 144	148-164
C	♩ = 108	164 - after/nach 169
D	♩ = 80	after/nach 169 - end/Ende

From the harmonic friction, which is accentuated by the subdivision of the octave into major and minor thirds, likewise sixths (tonal poles are here C and D^b); from the highly syncopated rhythm which (with the exception of the fugal section from fig. 144) is based on the two respective march tempi ♩ = 108 and ♩ = 80, there develops an explosive potential which fully culminates in the frenetic closing section (from fig. 187 with the return of the rumba rhythm from the opening of the first movement).

In his own explanation of the *Symphony in Three Movements*⁸ Stravinsky put great value on emphasizing extra-musical events which had influenced him during the composition. After finishing the work he maintained that each individual section was bound up in his imagination with a concrete impression of the Second World War. These impressions were often of cinematographic origin. The beginning of the third movement, for example, he felt as 'a musical reaction to the newsreels and documentaries that I had seen of goose-stepping soldiers. The square march-beat, the brass-band instrumentation, the grotesque *crescendo* in the tuba - these are all related to those repellent pictures.' Personal experiences too - such as the maltreatment of a photographer friend by Nazi troops during a stay in Munich in 1932 - provided Stravinsky with individual moments that were

⁸ Igor Stravinsky and Robert Craft, *Dialogues and a Diary*, pp. 50-2; Igor Stravinsky and Robert Craft, *Conversations with Igor Stravinsky*, London 1979, p. 119

Aus den harmonischen Reibungen, die die Unterteilung des Oktavraums in Dur- und Mollterz bzw. -sext hervorbringt (tonale Pole sind hier C und Des); aus der synkopierten Rhythmik, die (mit Ausnahme des fugierten Abschnitts ab Ziffer 144) auf den beiden einschlägigen Marschtempi ♩ = 108 und ♩ = 80 fußen, entwickelt sich ein explosives Potential, das im frenetischen Schlußabschnitt (ab Ziffer 187 mit Wiederaufnahme des Rumba-Rhythmus aus dem Anfang des ersten Satzes) zu voller Entfaltung gelangt.

In seinen eigenen Ausführungen zur *Sinfonie in drei Sätzen*⁸ legte Stravinsky Wert auf die Betonung außermusikalischer Begebenheiten, die ihn bei der Komposition in gewisser Weise beeinflusst hätten. Nach Abschluß der Arbeit stellte er fest, daß jeder einzelne Abschnitt in seiner Vorstellung mit einem konkreten Eindruck vom Zweiten Weltkrieg verbunden war. Diese Eindrücke waren oft kinematographischen Ursprungs. Den Anfang des dritten Satzes beispielsweise empfand er als „musikalische Reaktion auf Wochenschauen und Dokumentarfilme mit im Gänseschritt stampfenden Soldaten. Der eckige Marschtakt, die Blechbläser-Instrumentation, das groteske Crescendo der Tuba - das alles verbindet sich für mich mit jenen abstoßenden Bildern." Auch persönliche Erlebnisse - etwa die Mißhandlung eines befreundeten Photographen durch

⁸ Igor Stravinsky/Robert Craft, *Dialogues and a Diary*, S. 50-52; Igor Stravinsky, *Gespräche mit Robert Craft*, S. 215

of significance for the character of the third movement. The crucial turning point of this Finale, the fugue which starts in bar 5 after fig. 169, he regarded as the crucial turning point also of the events of the war. In the initial 'immobility' of this fugue he saw a parallel to the 'overturned arrogance of the Germans when their machine failed', in its 'exposition a rise of the Allies' and in the final 'albeit rather too commercial D flat sixth chord' an expression of his 'extra exuberance in the Allied triumph'.

The first movement was likewise inspired by a war film, in fact a documentary about the Chinese battle tactics of 'scorched earth'. He pointed to the middle section as a 'series of instrumental conversations to accompany a cinematographic scene showing the Chinese people scratching and digging in their fields'. In an earlier comment on the question of whether the repeated notes of the bass clarinet at the end of the first movement should be interpreted as laughter Stravinsky said however: 'Let us suppose I agree that it is meant to be "laughter"; what difference could this make to the performer?'

Stravinsky, who more than any other composer of the twentieth century denied any connection between the compositional process and the extra-musical - 'Composing, for me, is putting into an order a certain number of these sounds according to certain interval relationships' - must have

⁹ Igor Stravinsky, *The Poetics of Music*, trans. A. Knodel and I. Dahl, Cambridge, Mass. 1947, p. 37

VII

Nazitrupps während eines Aufenthalts in München im Jahre 1932 - führt Stravinsky als Einzelmomente an, die für die Gestalt des dritten Satzes von Bedeutung waren. Den Dreh- und Angelpunkt dieses Finales, die Fuge beginnend mit dem 5. Takt nach Ziffer 169, betrachtete er denn auch als Dreh- und Angelpunkt des Kriegsgeschehens. In der anfänglichen „Ungelenkigkeit“ dieser Fuge sah er eine Entsprechung zu der „überzogenen Arroganz der Deutschen beim Zusammenbruch ihrer Kriegsmaschinerie“, in ihrer Entwicklung ein „Erstarken der Alliierten“ und im „vielleicht gar zu kommerziellen letzten Sextakkord auf Des“ schließlich den Ausdruck seiner „außerordentlichen Überschwenglichkeit angesichts des Triumphs der Alliierten“.

Der erste Satz wurde ebenfalls durch einen Kriegsfilm inspiriert, und zwar durch einen Dokumentarfilm über die chinesische Kampftaktik der „verbrannten Erde“. Den mittleren Abschnitt deutete er als eine „Folge von instrumentalen Unterhaltungen als Begleitung zu einer Filmszene mit schippenden und scharrenden chinesischen Landarbeitern“. In einer früheren Äußerung räumte Stravinsky auf die Frage, ob die repetierten Töne der Baßklarinette am Ende des ersten Satzes als „Gelächter“ interpretiert werden könnten, ein: „Nehmen wir an, ich würde zugeben, es als ‚Gelächter‘ gemeint zu haben: welchen Unterschied machte das für den Interpreten?“

Stravinsky, der wie kein anderer Komponist des zwanzigsten Jahrhunderts einen Zusammenhang zwischen dem Kompositionsprozeß und Außermusikalischem leugnete - „Komponieren bedeutet für mich, eine gewisse Zahl von Tönen nach gewissen Intervallen zu ordnen“⁹ -, mußte

⁹ Igor Stravinsky, *Musikalische Poetik*, Mainz o.J. [1949], S. 27

VIII

regarded his *Symphony in Three Movements* as an exception, even if at the end of his programme note he confessed once more to the principle: 'In spite of what I have said, the Symphony is not programmatic. Composers combine notes. That is all. How and in what form the things of this world are impressed upon their music is not for them to say.'¹⁰

Manfred Karallus
Translation Penelope Souster

¹⁰ Igor Stravinsky and Robert Craft, *Dialogues and a Diary*, p. 52

Orchestration/Orchesterbesetzung

Flauto piccolo
Flauto grande 1, 2
Oboe 1, 2
Clarinetto 1-3
Clarinetto basso
Fagotto 1, 2
Contrafagotto
Corno 1-4
Tromba 1-3
Trombone 1-3
Tuba
Timpani
Gran Cassa
Piano
Arpa
Violino 1, 2
Viola
Violoncello
Contrabbasso

bezüglich seiner Sinfonie in drei Sätzen wohl eine Ausnahme gesehen haben, auch wenn er sich im Abschluß seiner Programmnotiz noch einmal zu jenem Grundsatz bekannte: „Es handelt sich trotz allem bei dieser Sinfonie nicht um Programmmusik. Komponisten kombinieren Töne. Mehr nicht. Es ist nicht an ihnen, festzustellen, wie und in welcher Form sich die Dinge dieser Welt in ihre Musik eingepreßt haben“¹⁰.

Manfred Karallus

¹⁰ Igor Stravinsky/Robert Craft, *Dialogues and a Diary*, S. 52

SYMPHONY IN THREE MOVEMENTS

Igor Stravinsky
1882-1971

I. $\text{♩} = 160$ $\langle \text{♩} = 80 \rangle$

Flauto piccolo
Flauti grandi 1, 2
Oboi 1, 2
Clarinetti in Sib (Pol in La)
Clarinetto basso in Sib (Pol Clarinetto in Sib)
Fagotti 1, 2
Contrafagotto
Corni in Fa 1, 2
Trombe in Do 1, 2, 3
Tromboni 1, 2
Trombone & Tuba 3
Timpani
Gran Cassa
Piano
Arpa
Violino 1
Violino 2 (div)
Viola
Violoncello
Contrabbasso

Fl. picc.

Fl. gr. 1
2

Ob. 1
2

Cl. Sib. 1
2

Cl. basso

Fag. 1
2

Cfag.

Cor. (F) 1
2
3
4

Tr. (D) 1
2
3

Tr. (B) 1
2

Tr. (B) 3 & Tuba

Timp.

Piano

Viol. 1

Viol. 2 div.

Vcl. 1

Vcl. 2

Cb.

Fl. picc.

Fl. gr. 1
2

Ob. 1
2

Cl. (Bb) 1
2

Cl. basso

Fag. 1
2

Cor. (F) 1
2
3
4

Tr. (D) 1
2
3

Tr. (B) 1
2

Tr. (B) 3 & Tuba

Timp.

Piano

Viol. 1

Viol. 2 div.

Vcl. 1

Vcl. 2

Cb.

12

Fl. gr. 2

Ob. 1

Cl. (Sb) 1

Cor. (F) 1

Piano

Viol. 1

Viol. 2

Vla.

Vcl.

Cb.

arco pizz. arco

crecendo

13

14

15

Fl. gr. 1

Ob. 2

Cl. (Sb) 2

Cl. basso

Fag. 1

Fag. 2

Cor. (F) 2

Tr. (Tb) 1

Tr. (Tb) 2

Tr. (Tb) 3

Tuba

Timpani

Piano

Viol. 1

Viol. 2

Vla.

Vcl.

Cb.

ff sempre

arco

etc. marcato

25 26

Ob. 1 2

Cl. (Sb) 1 2

Cor. (Fa) 1 2 3

Viol. 1 2

Vi. Vc. Cb.

25 26 *non div.*

27 28

Ob. 1 2

Cl. (Sb) 1 2

Cor. (Fa) 1 2 3 4

Viol. 1 2

Vi. Vc. Cb.

27 28 *crescendo*

27 28

Viol. 1 2

Vi. Vc. Cb.

27 28 *poco a poco crescendo*

29

Pi. picc.

Pi. gr. 1 2

Ob. 1 2

Cl. (Sb) 1 2

Cl. basso

Fag. 1 2

Clag.

Cor. (Fa) 1 2 3 4

Tr. (Dw) 1 2 3

Tromb. 1 2 3

Tuba

Timp.

Gr. C.

Piano

29 *fff*

29

Viol. 1 2

Vi. Vc. Cb.

29 *fff* *uniss.* *div.* *marcato/ritmo*

30 31

Fl. picc.

Fl. gr. 1
2

Ob. 1
2

Cl. (Sax) 1
2

Cl. basso

Fag. 1
2

Clag.

Cor. (Pb) 1
2
3
4

Tr. (Dr) 1
2

Tr. (bn) 1
2
3

Tuba

Timp.

Gr. C.

Piano

Viol. 1

Viol. 2

Vla.

Vcl.

Cb.

32

Fl. picc.

Fl. gr. 1
2

Ob. 1
2

Cl. (Sax) 1
2

Cl. basso

Fag. 1
2

Clag.

Cor. (Pb) 1
2
3
4

Tr. (Dr) 1
2

Tr. (bn) 1
2
3

Tuba

Timp.

Gr. C.

Piano

Viol. 1

Viol. 2

Vla.

Vcl.

Cb.

p. marc.

plac.

p. marc.

39 40

Fl. 1

Ob.

Cl. (Bb)

Cor. (F)

Piano

Viol. 1

Viol. 2

Vla.

Vcl.

Cb.

arco
mp leggiero
arco
mp
arco
mp leggiero

poco marc.

41 42

Fl. 1

Ob.

Cl. (Bb)

Cor. (F)

Tr. (Db)

Piano

Viol. 1

Viol. 2

Vla.

staccato
staccato
staccato

43

Cor. (F)

Tr. (Db)

Piano

Viol. 1

Viol. 2

Vla.

Vcl.

arco

44 45

Ob.

Cl. (Bb)

Piano

Viol. 1

Viol. 2

Vla.

Vcl.

mf leggiero
mf leggiero
mf leggiero
mf leggiero

1 *Solo* *mf* 46

2

Cl.(Sib)

Piano

legato

Viol.1 46

Viol.2

Vcl.

1 47

2

Cl.(Sib)

Piano

Viol.1 47

Viol.2

Vcl.

48 49

Fl. gr. 1

1

2

Cl.(Sib)

Cor. (Cb) 1

Tr.(Cb) 1

mf more

Piano

Viol.1 49

Viol.2

Vcl.

mf

arco

mf

mf leggiero

50 51

Fl. picc.

Solo

Fl. gr. 1

1

2

Cl.(Sib)

mf dolce

Tr.(Cb) 2

Viol.1 50

Viol.2

Vcl.

pass up *pass up* *dim.*

Vcl.

(pizz.)

mf

59 60

Fl.picc. *a 2*

Fl.gr. 2

Ob. 2

Cl. B♭ 1

Cl. Basso

1 *pp*

2 *pp*

Fag. 1 *pp*

2 *pp*

Tr. (Dr.)

Tr. (B♭)

Piano

una corda

Viol. 1 *pizz.*

Viol. 2 *poco sf*

Vla. *pizz.*

Vlc. *unle. pizz.*

Cl. *poco sf*

60 *div. arco*

sf marc.

p stacc.

61 62

Fl.picc.

Fl.gr. 2

Ob. 2

Cl. B♭ 1

Cl. Basso

Fag. 2 *a 2*

Tr. (Dr.)

Piano

Viol. 1 *arco*

Viol. 2 *arco*

Vla. *arco*

Vlc. *unle. arco*

Cl. *arco*

61 *pizz.*

poco sf

pizz.

poco sf

pizz.

poco sf

pizz.

poco sf

62 *arco*

mp arco

div. arco

mp arco

arco

mp arco

mf marc.

pizz.

mf marc.

1
Cl.(Sib)

2
Cl.(Sib)

Cl.basso

Fag. 2

Tr-bone 1

Piano

Viol. 1

Viol. 2

Vla.

Vcl.

Cb.

63

ppoco sf sempre

sim

sim

sim

arco

pizz.

arco

stacc. sempre

spicc.

1
Cl.(Sib)

2
Cl.(Sib)

Cl.basso

Fag. 2

Tr-bone 1

Timp.

Viol. 1

Viol. 2

Vla.

Vcl.

Cb.

64

65

ppoco sf

unif.

div.

unif.

arco

pizz.

arco

spicc.

1
Cl.(Sib)

2
Cl.(Sib)

Cl.basso

Fag. 2

Tr-bone 1

Timp.

Viol. 1

Viol. 2

Vla.

Vcl.

Cb.

66

67

meno f

ff sub

meno f

ff sub

meno f

ff sub

arco

pizz.

arco

pizz.

1
Cl.(Sib)

2
Cl.(Sib)

Cl.basso

Fag. 2

Timp.

Viol. 1

Viol. 2

Vla.

Vcl.

Cb.

68

stacc. sempre

stacc. sempre

arco

pizz.

arco

pizz.

75 76

Fl. gr. 2

Ob. 1 2

Cl. (Sib) 1 Solo *f* *ben marcato* *espress.* Solo *f* *marcato*

Cl. basso *sub. p* *mf* *sub.* *pp* *mf* *sub.*

Cor. (Fa) 1 3

Tr. (Do)

Piano *una corda*

75 76

Cl. (Sib) 1 *espress.* *f* *espress.*

Cl. basso *f* *espress.*

Fag. 1 2 *f* *espress.*

Piano *f* *espress.*

77 78

Cl. (Sib) 1 *espress.* *f* *espress.*

Cl. basso *f* *espress.*

Fag. 1 2 *f* *espress.*

Piano *f* *espress.*

79 *Soli* *mf* *grazioso*

Ob. 1 2

Cl. (Sib) 1 2 *mf* *grazioso*

Fag. 1 2

Piano *marcato*

79 80 81

Ob. 1 2 *mf* *espress.* *ff*

Cl. (Sib) 1 2 *mf* *espress.* *ff*

Fag. 1 2 *Soli*

Cor. (Fa) 1 *ff*

Piano *meno*

79 80 81

Vcl. 1 *pizz.* *non pizz.* *div. arco* *div. arco*

Vcl. 2 *non pizz.* *div. arco* *non pizz.* *div. arco*

Vic. *non pizz.*

Vic. *non pizz.*

Musical score for page 36, measures 82-87. The score includes parts for Percussion (Perc.), Piano, Violin 1 (Viol. 1), Violin 2 (Viol. 2), Flute piccolo (Fl. picc.), Flute grand (Fl. gr.), and Violoncello (Viol. 1 and Viol. 2). Measures 82-83 feature a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes. Measure 84 includes the instruction *sup cantabile* for the Flute piccolo and *sup variabile* for the Flute grand. Measure 85 has the instruction *p ma sempre marcato* for the Violins. Measures 86-87 continue the intricate rhythmic texture.

Musical score for page 37, measures 88-90. The score includes parts for Piano, Violin 1 (Viol. 1), Violin 2 (Viol. 2), Viola (Vla.), Violoncello (Vic.), and Contrabasso (Cb.). Measures 88-89 feature a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes. Measure 88 includes the instruction *unis.* for the Violins and *poco sf marc.* for the Viola and Cello. Measure 89 has the instruction *etc. simile* for the Violins and *etc. simile* for the Viola and Cello. Measure 90 includes the instruction *arco* for the Violins and *arco* for the Viola and Cello.

104 105 *And. (♩=80)*

Fl. picc.
Fl. gr. 1
Ob. 1
Cl. G♭ 1
Cl. bass
Perc. 1
Cym.
Cor. (En)
1
2
3
4
Tr. (C) 1
2
3
Tr. (B) 1
2
3
Tuba
Timp.
Piano
Viol. 1
Viol. 2
Vla.
Vlo.
Cb.

106 107

Cl. G♭ 1
2
Cl. bass
Perc. 1
Cym.
Cor. (En)
1
2
3
4
Tr. (C) 1
2
Tr. (B) 1
2
3
Tuba
Piano
Viol. 1
Viol. 2
Vla.
Vlo.
Cb.

111

Fl. gr.
Ob.
Cl. G.
Cl. Bb
Fag.
Cbg.
Cor. Ph.
Tr. C
Tbn.
Tbn.
Viol. 1
Viol. 2
Vi.
Vcl.
Cb.

Solo
mf marc. articolato
Solo
mf marc. articolato
Solo
non div.
poco sf
dim.

II. 112 Andante (♩ = 76)

113

114

Fl. gr.
Cl. G.
Arpa
Viol. 2
Vi.
Vcl.
Cb.

Solo
mf marc. articolato
Solo
mf marc. articolato
Solo
mf marc. articolato
Solo
mf marc. articolato
poco sf
dim.

115

Fl. gr. 1 2

Cl. (La) 1 2

Cor. (F#) 1 2 3

Arpe

Viol. 1 2

Vic. 1 2

Cb.

116

Fl. gr. 1 2

Cl. (La) 1 2

Cor. (F#) 1 2 3

Arpe

Viol. 1 2

Vic. 1 2

Cb.

117

Fl. gr. 1 2

Cl. (La) 1 2

Viol. 2

Vic. 1 2

Cb.

Solo

leggiere

p

118

Fl. gr. 1 2

Cl. (La) 1 2

Arpe

Viol. 1

Vic. 1 2

Solo

mf

arco

118

plac.

arco

plac.

119

Fl.g. 1
Fl.g. 2

Ob. 1
Ob. 2

Arpa

Vcl. 1
Vcl. 2

mf appassion.

Solo
p dolce

f

Lab *Sib* *Lab*

120

121

Fl.g. 1
Fl.g. 2

Ob. 1
Ob. 2

Fl.g. 1
Fl.g. 2

Con.Pu. 1
Con.Pu. 2

Arpa

Vcl. 1
Vcl. 2

p

Lab Sib

f

122

123

Fl.g. 1
Fl.g. 2

Ob. 1
Ob. 2

Fl.g. 1
Fl.g. 2

Con.Pu. 1
Con.Pu. 2

Arpa

Vcl. 1
Vcl. 2

dolce appassion.

f

Dob *Sib* *mf appassion. Lab*

124

125

Fl.g. 1
Fl.g. 2

Ob. 1
Ob. 2

Cl. (La)

Con.Pu. 1
Con.Pu. 2

Arpa

4 Viol. Soli

2 Viol. Solo

Sib *Dob* *Dob* *Sib*

f

Sib Dob Soli Lab

Caroli

giallon, amant. (arco)

giallon, amant. (arco)

giallon, amant. (arco)

giallon, amant. (arco)

giallon, amant. (arco)

giallon, amant. (arco)

giallon, amant. (arco)

Più mosso (♩ = 92)

Fl. gr. 1 Solo *mf espress.* 126

Arpe *Re*

Viol. 1 *Più mosso (♩ = 92)* *Tutti con sord.* 126

Viol. 2 *con sord.*

Vcl. *tutte unie con sord.*

Fl. gr. 1 *mf espress.* 127

Cl. (La) 1 Solo *p dolce, espressivo*

Arpe *Re*

Viol. 1 127

Viol. 2

Vcl.

Fl. gr. 1 128

Ob. 1 Solo *p dolce*

Cl. (La) 1 Solo *p dolce*

Cor. (Fa) 1 Solo *p espressivo*

Arpe

Viol. 1 *(La)* 128 *dolcissimo (La)*

Viol. 2 *(Mi)* *dolcissimo*

Vcl. *dolcissimo*

[2 Violini Soli]

Fl. picc. 129

Fl. gr. 2

Ob. 1

Cl. (La) 1

Arpe *arco de la tabla* *Pa*

Viol. Solo 129 *(con sord.)* *p espress.*

Ob. 1

Viol. 2

Vcl.

130

Ob. 1 *p dolc., espress.*

Ob. 2 *p dolc., espress.*

Cl. (La) 1

Cl. (La) 2

Vcl. Solo

Viol. Solo

Viol. 1 *Solo*

Viol. 2 *Via Solo (con sord.)*

Vcl. *p espress.*

Vcl. Solo *arco con sord. p espress.*

131

132

Ob. 1

Ob. 2

Cl. (La) 1

Cl. (La) 2

Arpa *Dol! Ret! Mit! Fal! Sol! La! Si!*

Viol. 1 *tutti unis. v.*

Viol. 2 *tutti*

Vcl. *tutti unis.*

133

Fl. gr. 1 *mp dolc., cantabile*

Fl. gr. 2 *mp dolc., cantabile*

Cl. (La) 1 *mp dolc., cantabile*

Cl. (La) 2 *mp dolc., cantabile*

Fag. 1 *mp dolc., cantabile*

Fag. 2 *mp dolc., cantabile*

Cor. (Fa)

Arpa *Dol! p Sol! Sol!*

Viol. 1 *div.*

Viol. 2

Vcl. *con sord. poco >*

Vcl. *div. con sord. poco >*

134 *poco a poco rall.*

135 Tempo I (♩.76)

1 Fl. gr. Solo *mf cant., espress.*

2 Fl. gr.

1 Cl. (♭)

2 Cl. (♭)

Cor. (Pa) 1

Arpe

135 Tempo I (♩.76)

Viol. 1 div.

Viol. 2 *senza sord.*

Vic. *senza sord.*

Vic. div. *pizz.*

Cb. *pizz.* *arco*

136 137

1 Fl. gr. Solo *mf cant., espress.*

2 Fl. gr.

Ob. 1 Solo *mf cant., espress.*

1 Cl. (♭)

2 Cl. (♭)

Fag. 1 Solo *mp dolce*

Cor. (Pa) 1 Solo *mf*

Arpe *Lal Dol*

Viol. 1 136 137 *senza sord.*

Viol. 2

Vic. *tutti pizz.*

Cb. *tutti pizz.*

138

Fl. gr. 1 Solo *p espress.*

Cl. (♭) 1 Solo *p espress.*

Cor. (Pa) 1 Solo *p espress.*

Arpe *Fal Lal*

Viol. 1 138 *p sempre*

Viol. 2 *p sempre*

Vic. *p sempre*

Vic. *senza sord. arco* *p dolce*

Cb. *div. arco* *(pizz)*

143 144

Fl. gr. 2

Ob.

Cl. Sb.

Cl. basso

Fag. 2 *unio.*

Cfar.

Cor. (Pa.)

Tr. (Do.)

Tr. (Sol.)

Tuba

Timp.

Gr. C.

Piano

Arpa

143 144

Viol. 1 *pizz. arco*

Viol. 2 *pizz. arco*

Vla. *pizz. arco*

Vcl. *div. unio. pizz. arco*

Cb. *div. unio. pizz. arco*

145

Fl. gr. 2

Ob.

Cl. Sb.

Cl. basso

Fag. 2 *p marc.*

Cfar.

Cor. (Pa.)

Tuba

Timp.

Gr. C.

Piano

Arpa

145

Viol. 1 *pizz. arco*

Viol. 2 *pizz. arco*

Vla. *pizz. arco*

Vcl. *div. pizz. arco*

Cb. *pizz. arco*

146

Fl. 1
Ob. 1
Cl. Sib. 1
Cl. basso
Cor. (F) 1
3
Tr. (D) 1
Tr. (B) 1
Tr. (B) 2 & 3
Piano
Arpa
Viol. 1
Viol. 2
Vla.
Vic.
Cb.

147

Fl. 1
Ob. 1
Cl. Sib. 1
Cl. basso
Fl. 2
Cor. (F) 1
2
3
4
Timp.
Or. C.
Piano
Arpa
Viol. 1
Viol. 2
Vla.
Vic.
Cb.

148 Più presto (♩. 144)

Fl. gr. 1

Ob. 2

Cl(Sib) 2

Cl basso

1 Solo p marc. espres. *sim.*

2 Solo p marc. espres. *sim.*

Cfag

1

2

3

4

Cor(Fa)

Timp.

Gr.C.

Piano

Arpa

148 Più presto (♩. 144)

Viol. 1 pizz.

Viol. 2 pizz.

Vic. pizz.

Vic. pizz.

Cb. pizz.

149 150

Ob. 1

1

2

Viol. 1 arco

Viol. 2 arco

151

Ob. 1

Cl basso

1 marc. poco sf. stacc. *f. stacc.*

2 poco sf. stacc. *f. stacc.*

Cfag. poco sf. stacc. *f. stacc.*

1

2

3

4

Cor(Fa)

1 *poco sf.*

2 *f. marc.*

Tr(Do)

1 *f. marc.*

2 *f. marc.*

Tr-bone 1 *f. marc.*

Tuba *poco sf. sim.*

Viol. 1 arco

Viol. 2

Vic. pizz.

Vic. pizz.

151

155

Fl. picc.

Fl. gr. 1

Ob. 1

1
Cl. (Si)

2
Cl. (Si)

Cl. (Basso)

Piano

Arpa

(Solo) 155

Viol. 1

Viol. 2

(Solo) Vi.

(Solo) Vic.

156 157

Fl. picc.

Fl. gr. 1

Ob. 1

1
Cl. (Si)

2
Cl. (Si)

Cl. (Basso)

1
Cor. (Fa)

2
Cor. (Fa)

3
Cor. (Fa)

4
Cor. (Fa)

1
Tr. (Do)

3
Tr. (Do)

Piano

Arpa

156 157

Tutti Viol. 1

Viol. 2

Tutti Vi.

Tutti Vic.

(arco) f aggr. Solo f aggr. Solo f aggr. Solo f aggr.

(arco) f aggr. arco f aggr. arco non div. f aggr.

Tutti arco pizz. Tutti arco pizz. Tutti arco pizz. Tutti arco pizz.

Tutti arco pizz. Tutti arco pizz.

163

Fl. pic. 1
Fl. pic. 2
Ob. 1
Cl. Sib. 1
Fag. 1
Con. Pb. 1
Tr. Do. 1
Piano
Arpe

163

Viol. 1
Viol. 2
Vi. 1
Vi. 2

164

Meno mosso (Con moto $\text{♩} = 108$)

Fl. pic. 1
Fl. pic. 2
Ob. 1
Cl. Sib. 1
Cl. basso
Fag. 1
C. fog.
Con. Pb. 1
Tr. Do. 1
Piano

164

Meno mosso (Con moto $\text{♩} = 108$)

Viol. 1
Viol. 2
Vi. 1
Vi. 2
Cb.

167

Fl. picc.
Fl. 1
Fl. 2
Ob. 1
Ob. 2
Cl. (Bb)
Cl. (A)
Cl. basso
Fag. 1
Fag. 2
C. fag.
Cor. (F) 1
Cor. (F) 2
Cor. (F) 3
Tr. (Do) 1
Tr. (Do) 2
Tr. (Do) 3
Timp.
Piano
Arpa
Viol. 1
Viol. 2
Vi.
Vc.
Cb.

168 *L'istesso tempo, tranquillo*

Fl. picc.
Fl. 1
Fl. 2
Ob. 1
Ob. 2
Cl. (Bb)
Fag. 1
Fag. 2
Cor. (F) 1
Cor. (F) 2
Cor. (F) 3
Tr. (Do) 1
Tr. (Do) 2
Tr. (Do) 3
Tuba
Timp.
Piano
Arpa
Viol. 1
Viol. 2
Vi.
Vc.
Cb.

169

Ob. 1
Flg. 1
Flg. 2
Trombe 3
Trombe
Vic.
Cb.

Alla breve (♩ = 80)
Solo
170

Trombe 1
Piano

171

Trombe 1
Piano

172

Trombe 1
Piano
Arpa

173

Piano
Arpa
Vic.
Vic.

174

Flg. 2
Clag.
Piano

174

Arpa
Viol. 1

174

Vic.
Vic.
Cb.

181

1 Cl. (Sb) 2

Cl. basso

1 2

Fag.

Cing.

Piano

Arpa

Dol. Ret. Mit Leb. étouffé

un poco *f* e marcato

181

Viol. 1

Viol. 2

Vie.

Vic.

Cb.

arco

plac.

arco

plac.

arco

plac.

arco

plac.

182 Agitato ma sempre fistesso tempo

Arpa

f (étouffé) *dim.*

182 Agitato ma sempre fistesso tempo

Vie.

Vic.

Cb.

f e marcato *dim.*

183

Arpa

183

Viol. 1

Viol. 2

Vie.

Vic.

Cb.

184

185

Fl. picc.

1 2

Fl. gr.

1 2

Ob. 1 2

Cl. (Sb) 1 2

Coro (Pa) 1

Piano

Arpa

dim. ovatt.

Ret. Ret. étouffé

184

185

Viol. 1

Viol. 2

Vie.

Vic.

Cb.

arco

arco

arco

arco

186

Fl.g. 1 2

Ts. (Do) 1 2

Arpa *rim.*

con sord.

con sord.

186

Viol. 1 div. a 3

Viol. 2 div. a 3

Vla. div. a 2

Vc.

Cb.

187

Fl.g. 1 2

Ob. 1 2

CLAS. 1 2

Cor. (C) 1 2 3

187

Viol. 1 div. a 3

Viol. 2 div. a 3

Vla. div. a 2

Vc.

188 189

Fl.picc. 1 2

Fl.gr. 1 2

Ob. 1 2

Cl.(Bb) 1 2 3

Fag. 1 2

C.fag.

Cor.(F) 1 2 3 4

Tr.(Do) 1 2 3

Tr-boni 1 2 3

Timp.

Gr. C.

Piano

Arpa

Viol. 1 188 *pizz.* *arco* *div.* *un.* *pizz.* 189 *arco* *div.* *pizz.*

Viol. 2 *pizz.* *arco* *pizz.* *arco* *pizz.* *arco* *pizz.*

Vla. *pizz.* *arco* *pizz.* *arco* *pizz.* *arco* *pizz.*

Vcl. *pizz.* *arco* *pizz.* *arco* *pizz.* *arco* *pizz.*

Cb. *pizz.* *arco* *pizz.* *arco* *pizz.* *arco* *pizz.*

190 191

Fl.picc. 1 2

Fl.gr. 1 2

Ob. 1 2

Cl.(Bb) 1 2 3

Cor.(F) 1 2 3 4

Tr.(Do) 1 2 3

Tr-boni 1 2 3

Piano

Arpa

Viol. 1 190 *arco* 191 *arco*

Viol. 2 *arco* *arco*

Vla. *arco* *arco*

Vcl. *arco* *arco*

Cb. *pizz.*

192 193

Fl. picc.

Fl. gr. 1

Fl. gr. 2

Ob. 1

Ob. 2

CL (Sb)

1

2

3

Con. (Pa)

1

2

3

4

Piano

Arpa

Mi Pa La

Viol. 1

Viol. 2

Vla.

Vlc.

194

Fl. picc.

Fl. gr. 1

Fl. gr. 2

Ob. 1

Ob. 2

CL (Sb)

1

2

3

Fag.

1

2

Con. (Pa)

1

2

3

4

Tu. (Cb)

1

2

3

Tu. (Sb)

1

2

Timp.

Piano

Arpa

Viol. 1

Viol. 2

Vla.

Vlc.

Cb.

195

Fl. picc.
Fl. gr. 1
Fl. gr. 2
Ob. 1
Ob. 2
Cl. (Siv) 1
Cl. (Siv) 2
Fag. 1
Fag. 2
Cfag.
Cor. (Pa) 1
Cor. (Pa) 2
Cor. (Pa) 3
Cor. (Pa) 4
Tr. (Do) 1
Tr. (Do) 2
Tr. (Do) 3
Tuba
Timp.
Gr. C.
Piano
Arpa
Viol. 1
Viol. 2
Vla.
Vcl.
Cb.